

Cemitérios de bolso:
brincadeira e luto em alguma
poesia contemporânea

*Pocket cemeteries:
play and mourning in some
contemporary poetry*

Resumo

O artigo propõe uma investigação do papel da imaginação na lida com os mortos na poesia contemporânea brasileira, a partir, principalmente, da articulação entre brincadeira e luto em poemas de Mariana Godoy (em Holograma) e Leonardo Gandolfi (em Robinson Crusoé e seus amigos). Mobilizando especialmente o referencial teórico de Walter Benjamin, o artigo lê nesses poemas um lugar não apenas para o sofrimento, mas também para o jogo diante dos fantasmas dos que se foram, articulando uma relação produtiva diante da falta que a morte instaura. Assim, propõe-se que o luto é vivido nessa poesia em relação estreita com o desejo e uma vontade de criação.

Palavras-chave: luto; brincadeira; Leonardo Gandolfi; Mariana Godoy; Walter Benjamin

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) zacca.rafael@gmail.com

Recebido em: 01/10/2025 Aceito em: 03/07/2026

Abstract

This article aims to investigate the role of imagination in dealing with the dead in contemporary Brazilian poetry, primarily based on the articulation between play and mourning in poems by Mariana Godoy (in Holograma) and Leonardo Gandolfi (in Robinson Crusoé e seus amigos). Drawing especially on the theoretical framework of Walter Benjamin, the article reads these poems as a space not only for suffering but also for play in facing the ghosts of those who are gone, articulating a productive relationship with the absence that death establishes. Thus, it is proposed that mourning is lived in this poetry in close relation with desire and a will to create.

Keywords: mourning; play; Leonardo Gandolfi; Mariana Godoy; Walter Benjamin

1. Introdução

Um dos motivos mais recorrentes da poesia brasileira desde o século XX tem sido o tema do luto. O sentimento de perda paira sobre uma boa parte daqueles que se dedicam à lírica no país – e, no entanto, esse sentimento não é formulado de maneira homogênea. Pelo contrário, existem diversas estratégias para se lidar com o perdido. Neste artigo, pretendo abordar apenas uma das linhas de força do modo pelo qual o luto tem sido trabalhado na poesia brasileira contemporânea, isto é, na forma de uma brincadeira que situa o sujeito lutuoso desses poemas entre o mundo da criança (ou lúdico) e o mundo do adulto (ou habitual). Quero me dedicar a poemas escritos por Leonardo Gandolfi (em *Robson Crusoé e seus amigos*) e por Mariana Godoy (em *Holograma*). O entrelugar que ocupam através da escrita permite um jogo entre dois tempos que se tornam indiscerníveis, o infantil e o adulto. Tal jogo permite ainda um jogo de segunda ordem, onde a distinção entre coisas reais e coisas imaginadas é parcialmente suspensa. Veremos como essa é uma das formas pelas quais esses poetas são salvos da melancolia. Veremos ainda como essa linha de força (que está longe de ser a única no luto da poesia contemporânea) encontra ressonâncias com formas pelas quais esse entrelugar foi ocupado por outros poetas brasileiros no século passado, tais como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

2. Cemitérios de brinquedo

Em *A rosa do povo*, publicado em 1945, Carlos Drummond de Andrade faz uma confissão à “América” em que se apresenta quase como um menino: “Sou apenas um homem. / Um homem pequenino à beira de um rio.”¹ Esse homem pequenino se lembra dos mortos:

*Lembro alguns homens que me acompanhavam e hoje não acompanham.
Inútil chamá-los: o vento, as doenças, o simples tempo
dispersaram esses velhos amigos em pequenos cemitérios do interior,
por trás de cordilheiras ou dentro do mar.
Eles me ajudariam, América, neste momento
de tímida conversa de amor.*²

O homem pequeno tem saudades dos velhos amigos que agora estão em pequenos cemitérios do interior – esses homens que a morte levou de diversas maneiras, e que talvez também sejam pequenos, poderiam ajudar o poeta em sua “tímida conversa de amor”. Onde essas pessoas estão enterradas? No interior do Brasil? No interior do poeta?

Nove anos depois, em *O fazendeiro do ar*, Drummond publica uma série com cinco “Cemitérios”: “Gabriel Soares”, “Campo-Maior”, “Doméstico”, “Errante” e um pequeno poema de dois versos chamado “De bolso”:

*Do lado esquerdo carrego os meus mortos
por isso caminho um pouco de banda.*³

O poeta *gauche*, torto e esquerdo, como o albatroz de Baudelaire, explica como tornou-se si mesmo. Foi formado pelo enterro dos mortos no lado esquerdo. Mas que lado esquerdo? Da camisa, como um relógio de bolso? Da calça, como um caderno de bolso? Do peito, como um coração? E os carrega, mas como? Como quem carrega um caixão? Como quem recarrega suas energias? Como quem dá carga num objeto elétrico ou mecânico? De todo modo,

1 ANDRADE, Carlos Drummond. “América”. In: *Rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 121.

2 Ibidem.

3 ANDRADE, Carlos Drummond. “De bolso” In: *Fazendeiro do ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 36.

carrega os seus mortos – e é por isso que caminha torto. Um pouco de lado, um pouco de banda.

Os dois versos são dois decassílabos que sofrem de alguma disritmia. O primeiro acentuado nas sílabas 4 (“es-quer-do”) e 7 (“car-re-go”), o segundo, nas sílabas 5 (“ca-mi-nho”) e 7 (“pou-co”). Esse pequeno descompasso funciona como um relógio de bolso quebrado. Ainda assim, é com ele que o poeta caminha. O duplo sentido do verbo “carregar” sugere também que é daí que vem o ânimo, o desejo, do poeta. Isso é reforçado pelo parentesco plástico entre os verbos “carregar” e “caminhar”, ambos conjugados na primeira pessoa e acentuados no metro do poema. O pé de cada verso recai sobre as palavras “mortos” e “banda”.

A palavra “banda” significa, aqui, o mesmo que “de lado”. Mas toda a graça do poema aponta para as múltiplas possibilidades de significado de suas palavras, como vimos. Assim, “banda” aponta ainda para outro significado: um grupo de músicos. Os últimos passos do poeta em cada decassílabo então podem aludir a uma banda de mortos que o poeta carrega no peito. Podemos imaginá-los com instrumentos de sopro e percussão – aqueles velhos amigos em cemitérios do interior. Assim, um jogo se insinua sobre o som da palavra “banda”. O poeta está brincando com o seu cemitério de bolso. É na falta que seu jogo com as palavras e com seu ritmo é possível. Vemos em cena uma brincadeira lutuosa.

Os cemitérios e a relação com os mortos têm uma presença marcante na poesia brasileira. João Cabral de Melo Neto, por exemplo, escreveu não apenas *Morte e Vida Severina*, como também uma série de poemas dedicados a cemitérios alagoanos e pernambucanos. Mas também em Manuel Bandeira, que atualiza a tradição *ubi sunt* no Brasil – a partir dessa expressão latina que expressa uma pergunta, a propósito dos mortos: “onde estão?”. Como no poema “Profundamente”:

*Quando eu tinha seis anos
Não pude ver o fim da festa de São João
Porque adormeci*

*Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avó
Meu avô
Totônio Rodrigues
Tomásia
Rosa
Onde estão todos eles?*

— *Estão todos dormindo*
Estão todos deitados
Dormindo
*Profundamente.*⁴

E em um ensaio de Ferreira Gullar (um poeta também profundamente marcado pelo luto, como nos poemas que levam o nome “Bananas podres”, e que também se pergunta onde estão os mortos), o poeta maranhense demonstra como “a morte ganha... a cotidianidade do comércio”⁵ em nossa poesia já desde Augusto dos Anjos e da poesia nordestina, como lemos no título de seu ensaio “Augusto dos Anjos ou Vida e Morte Nordestina”.

Essa cotidianidade se converterá em nossa poesia em uma intimidade, tanto nos experimentos verbais de Drummond e João Cabral como nos experimentos mediúnicos de Hilda Hilst, que gravou muitas horas de conversas com os mortos na sua casa de campo. E a intimidade, a proximidade com a morte, se tornará, pouco a pouco, fio condutor de uma brincadeira com a morte, à semelhança de nossas brincadeiras de infância, quando convocávamos fantasmas para falar conosco através de um círculo de letras por dentro do qual um compasso se movia.

No século XXI, essa brincadeira se revela uma atualização da arte de uma conversa íntima com os mortos tal como figurou no contexto do modernismo brasileiro. É assim que parte da poesia contemporânea ligou as duas pontas da existência, o começo e o fim, a infância e a morte, num mesmo laço. Como no poema “Separação total de bens” de Mariana Godoy, no livro *Holograma*:

agora contamos os desaniversários
os anos como morto
que hoje somam novembro nove anos
meu pai
ainda uma criança na morte
lembro que nessa idade eu já dizia
que se os meus pais se separassem
*ficaria mesmo é com a minha mãe*⁶

4 BANDEIRA, Manuel. “Profundamente” in: *Libertinagem* - Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974. p. 217

5 GULLAR, Ferreira. “Augusto dos Anjos ou Vida e Morte Nordestina” in: ANJOS, Augusto dos. *Toda poesia*. p. 48.

6 GODOY, Mariana. *Holograma*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2023. p. 11

O fantasma do pai cresce, feito uma criança que nasceu com a morte do pai vivo. Assim, em vez de rememoração ou de sobrevivência, temos a morte como um evento a partir do qual uma nova coisa surge. Os versos “meu pai / ainda uma criança na morte” produzem uma ambivalência temporal que o leitor precisa resolver. A leitura mais direta é a de que o pai, fazendo seus “desaniversários” depois de morrer, tem agora nove anos como morto e está crescendo. No entanto, o corte de versos e a ausência de pontuação podem, com uma estranha sintaxe, que a poeta era apenas uma criança na ocasião da morte do pai. Essa coincidência coloca tanto a poeta como o pai no tempo da infância, embora ambos estejam também no tempo adulto (o pai no momento de sua morte e a poeta no momento da rememoração).

Então não se trata de uma negação da morte do pai. A poeta, na verdade, faz do verso um faz-de-contas – e o leitor pode também brincar com os sentidos do verso. O seu trabalho de luto se faz com um recurso da infância. Evita-se a melancolia com um truque dos pequenos. A oposição entre luto e melancolia em Freud permite precisar esse ponto: o luto implica um trabalho ativo de desinvestimento do objeto perdido e de reinvestimento em novos objetos, enquanto na melancolia a perda permanece opaca, voltando-se contra o eu. Nesse sentido, a brincadeira, ao reinscrever a ausência em formas repetitivas e transformadoras, pode ser lida como operadora do luto, evitando o enrijecimento melancólico.⁷

Assim, o recurso à infância empresta ao luto o poder mágico das histórias infantis, e a mimesis do nascimento se reproduz na morte como um evento digno de festejo – de comemoração, ainda que de um “desaniversário”. “A imitação está em seu elemento na brincadeira”, diz Walter Benjamin.⁸ E, num outro ensaio, que a lei fundamental da brincadeira é a da repetição.⁹ No fim do

7 “Em que consiste, então, o trabalho realizado pelo luto? Creio que não será nada exagerado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e decreta a exigência de que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto. (...) Não se pode indicar com facilidade, em uma fundamentação econômica, por que essa operação de compromisso – em que a tarefa solicitada pela realidade é executada passo a passo – é tão extraordinariamente dolorosa. O curioso é que esse desprazer doloroso nos parece natural. Mas de fato, o Eu se torna novamente livre e desimpedido, depois de concluído o trabalho do luto. (...) O melancólico ainda nos mostra algo que falta no luto: um extraordinário rebaixamento na autoestima do Eu, um grandioso empobrecimento do Eu. No luto, o mundo se tornou pobre e vazio; na melancolia, foi o próprio Eu.” FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”. In: *Neurose, psicose, perversão*. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. pp. 101-102.

8 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 247

9 Idem, p. 252

poema, a poeta revela onde se instaura o seu “mais uma vez”: é a partir de seus próprios aniversários, de quando era criança e imaginava o que aconteceria se seus pais se separassem, que a poeta mimetiza a infância do pai que nasceu de novo na morte. “A essência da brincadeira”, diz Walter Benjamin, é “fazer sempre de novo”, transformando “em hábito uma experiência devastadora.”¹⁰

Assim, a “experiência devastadora” da perda do pai se repete no poema na forma de um “desaniversário”, que é, no fundo, um jogo com a linguagem. Se aniversário é, etimologicamente, aquilo que volta (“*vertere*”) todos os anos (“*annus*”), o “desaniversário” é aquilo que não cessa de não retornar todos os anos. Fazendo de novo, a experiência é transformada em hábito e o resíduo dessa transformação é o neologismo da poeta.

Num outro poema de Mariana Godoy, a brincadeira aparece na forma de um chiste:

ato falho english version

*leio para um grupo de amigos
um poema da norte-americana ursula k. le guin
mas quando chego na palavra dead
acabo falando daddy
é um poema sobre ver um ente querido na rua
mas perceber que só pode ser outra pessoa
então peço desculpas e leio novamente o poema
and I think: dead
e eu penso: pai*¹¹

O pai é um fantasma evocado pela peça que lhe prega o inconsciente. Uma aparição sonora confusa – “*dead*” e “*daddy*” – resulta numa aparição ótica nítida, o pai. O luto ganha certo senso de humor também com essa confusão – e ao mesmo tempo cede à melancolia. Nos termos de Ezra Pound, em *ABC da Literatura*, é como se o plano da melopeia, do som, do poema evocasse, em sua ambivalência, toda a força do vetor fanopaico, isto é, da imagem do poema.¹² E os dois acontecem sob a sombra da logopeia, isto é, à sombra do

10 Idem, p. 253.

11 GODOY, Mariana. *Op. Cit.* p. 12

12 POUND, Ezra. *O ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2006.

conceito de morte. E o livre jogo dos três vetores é o fundamento da graça ou do humor do poema, que, não obstante, evoca uma comoção melancólica.

Mas o que me chama atenção nesse poema, de verdade, é que ele parte de uma cena em que um grupo de amigos está presente. A morte do pai está no foco do poema, mas podemos ver seus amigos, a vida de seus amigos vivos, no canto da cena, escutando a poeta. Isso cria uma pequena comunidade imaginária da qual o leitor pode se sentir pertencente – pelo menos como testemunha. Também ele escuta o som das palavras e pode rir e se comover. Ora, essa presença do outro (tanto faz se real ou imaginado) é fundamental na brincadeira infantil, como veremos mais adiante.

Outro poema de Mariana Godoy que parte de um encontro com um amigo vivo e algum senso de humor já desde o título é este:

grandes poderes trazem grandes responsabilidades

*encontro um amigo de infância no supermercado
sei que ele perdeu a mãe faz pouco tempo
e conto a ele uma lembrança
dela me chamando de mary jane watson
já que trocávamos figurinhas do spider-man
o mesmo amigo que agora ri
e me conta uma lembrança que tem com o meu pai
antes de seguirmos
um para cada lado
com as compras da semana*

*há coisas que só descobrimos adultos
como isso
que a função dos amigos de infância
é essa
nos lembrar de como eram os nossos pais¹³*

Neste poema, o jogo é o contrário do anterior: a ideia surge à sombra da imagem. Uma imagem absolutamente confusa. A poeta mistura dois personagens da indústria cultural, Homem Aranha e Mary Jane, e personagens de sua vida, o amigo, o pai, a mãe do amigo e a si própria (sem falar no tio morto de Peter

13 GODOY, Mariana. Op. Cit. p. 42.

Parker, não mencionado, mas autor da frase que dá título ao poema). E os mistura em torno de uma brincadeira, já que o título nos coloca este poema lutuoso com alguma graciosidade. Tudo em um lugar, a princípio, absolutamente avesso a uma cena lutuosa clássica: o supermercado. De todo modo, o cenário do poema evoca a frase do ensaio de Gullar, já citada: a morte ganha aqui a cotidianidade do comércio.

No entanto, longe de evocar apenas a face macabra desse comércio, esses poemas trazem à luz cenas em que o comércio se faz com uma moeda distinta daquela praticada nos mercados, e se faz entre mortos e vivos numa via de mão dupla. A indústria cultural não é o lugar de uma alienação que reduz todo o valor das coisas a um valor de troca; ela é, antes, o meio ambiente no qual a poeta formou-se. Trata-se de um procedimento onírico tomado de empréstimo do surrealismo, que via no mundo técnico da infância de uma geração o lugar de atuação daquela imaginação capaz de produzir na obra de arte um curto-circuito histórico. É como se pudéssemos ler então, nesses poemas de Mariana Godoy, um poema surrealista parodiado de Drummond chamado “Indústria Cultural de bolso”. É aí que a poeta carrega seus mortos.

Em um ensaio sobre o século XIX e suas consequências para a vida nas grandes cidades no século XX, Susan Buck-Morss nos mostrou como a modernidade fabricou uma série de imagens em torno da utopia da autossuficiência do homo autotélico, que poderia gerar-se, formar-se e se manter isolado do outro.¹⁴ Isso se manifestou não apenas através de mitos modernos de autogeração na literatura (como o *Fausto* de Goethe), como também deixou suas marcas na própria construção das cidades, cada vez mais feitas de casas apartadas umas das outras e da própria terra (com nossos edifícios verticalizados, onde se vive em pequenas caixas chamadas justamente de apartamentos).

No entanto, até aqui, essa obsessão com a autossuficiência não conseguiu atingir integralmente o mundo da criança. Em nossa imaginação a criança sempre se associa com o outro. Um adulto, um amigo, um animal, um ser imaginário: ela sempre se faz acompanhar, exceto em situações catastróficas ou de extrema violência. Gera-se, forma-se e se mantém ligada a esse outro como

14 “Superando a imaculada natividade, o homem moderno, *homo autotelus*, literalmente produz a si mesmo, gera a si mesmo, para citar Eagleton, ‘milagrosamente, a partir de [sua] própria substância.’ O que parece fascinar o ‘homem’ moderno nesse mito é a ilusão narcisista de controle total. O fato de se poder *imaginar* algo que não *é* extrapola-se na fantasia de eu é possível (re)criar o mundo de acordo com um plano (um grau de controle que é impossível, por exemplo, na criação de uma criança humana viva, que respire).” BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin”. In: BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 159.

que por um cordão umbilical. Talvez por isso a criança seja a figura enlutada preferencial da poesia contemporânea, aberta ao mesmo tempo às forças do luto e da brincadeira – que exigem a presença do outro, real ou imaginária.

Na verdade, no luto e na brincadeira a própria divisão entre real e imaginário não faz sentido, e é justamente por isso que essas duas atividades, intuitivamente tão distintas em nossas vidas, andam, na verdade, juntas.

3. Brinquedos fantasma

Também na poesia de Leonardo Gandolfi essas atividades se sobrepõem e se confundem. Por exemplo no livro intitulado *Robinson Crusoé e seus amigos*, que alude pelo título à história de Robinson Crusoé, escrita por Defoe, sendo um ícone dos romances que funcionam como mitos de origem do indivíduo moderno. Ele trabalha com o velho tema do herói que se perde apenas para que, através de aventuras e peripécias, possa se reencontrar e reafirmar a sua identidade numa espécie de epopeia autotélica do *self made man*.

No entanto, o título do livro de Gandolfi sugere algo distinto. Ele anexa a esse indivíduo um complemento diante do qual fica difícil pensá-lo encerrado em sua solidão. Quer dizer, Gandolfi suja um pouco a imagem do herói de Defoe. *Robinson Crusoé e seus amigos*. Enquanto o *self made man* se cerca de pessoas que instrumentaliza, afirmando sua independência afetiva com relação a elas, em Gandolfi o herói não se separa de seus amigos. Leia-se, a esse propósito, a epígrafe da obra, retirada de *A invenção de Morel*, de Bioy Casares:

— Não pode faltar ninguém — disse Morel. —
Só começo quando todos chegarem.¹⁵

Mas quem está para chegar nessa poesia? Como veremos, todos os amigos, vivos ou mortos. *Robinson Crusoé e seus amigos* é um livro que lida com fantasmas e brincadeiras, luto e jogo, melancolia e graça. Ele tem a atmosfera daqueles contos “maravilhosos, infantis e domésticos” reunidos pelos irmãos Grimm no século XIX. Essa atmosfera, que cobre as antigas narrativas como uma neblina, foi o que permitiu, num passado longínquo, que a fantasia – uma das espécies da brincadeira – se aliasse à escuta dos mortos, ou dos fantasmas. Tal névoa se dissipou quando as ações do trabalho e do espírito prático entraram em alta, no auge do capitalismo. Como é que elas retornam aqui?

15 GANDOLFI, Leonardo. *Robinson Crusoé e seus amigos*. São Paulo: Editora 34, 2021. p. 9.

O primeiro poema de *Robinson Crusoé e seus amigos* leva o nome do livro. Nele, Leonardo Gandolfi nos diz que sua avó trabalhou na casa de uma das irmãs de Clarice Lispector, e que sua mãe foi convidada pela escritora para semanalmente organizar as suas estantes.

*Depois que minha mãe
limpa os livros com flanela
e coloca tudo em ordem na estante
Clarice entrega a ela
com o punho cerrado
algumas notas e diz
isto aqui Rita é para os seus supérfluos¹⁶*

Depois o poeta nos conta do aneurisma da mãe “que a tiraria de cena”. Que quando ela estava em coma, ele lia algumas obras para ela. Que usava o carimbo com a assinatura da mãe para marcar a folha de rosto dos livros. Que perdeu tanto o carimbo quanto os livros – a não ser pelo exemplar de Robinson Crusoé, de Daniel Defoe. Que entre as coisas que sua mãe deixara, encontrou uma série de folhas secas que colecionava. Que ela anotara nessas folhas, com caneta azul, lugar e dia em que foram recolhidas. Que, sem saber o que fazer com essas folhas que encontrou, o poeta guardou-as entre as páginas dos livros nas estantes. Que foram tantas, que já se esqueceu de onde as guardara. Que às vezes, por isso, quando abre livros de sua estante, encontra a letra da mãe.

Tudo isso que nos conta o poeta se justapõe a outras histórias no mesmo poema: aquela da mãe organizando os livros de Clarice Lispector; mas também a de sua filha Rosa, que chega ao mundo e não sabe ainda dessas histórias; e a das diferentes maneiras com que sua mãe e Clarice fumam. Rita, por exemplo, acende um cigarro ou outro, e organiza; Clarice acende um no outro, até que um dia pega fogo dormindo.

Leonardo Gandolfi parece gostar das justaposições. É como se ele quisesse saber como você vai se virar com toda essa mistura. Se comporta, assim, de uma maneira infantil, no avesso do espírito prático. Em determinado momento do poema, Gandolfi condensa o que foi justaposto, enfim, numa pequena determinação com ares de arte poética: “Da minha parte / anotar todas as vezes / em que a palavra / supérfluo / aparece nos livros / de Clarice / e fazer um

16 Idem, p. 11.

inventário”.¹⁷ Coleção e inventário. O que Leonardo Gandolfi está fazendo?

Está mexendo com as coisas. Reorganizando. Jogando. Trabalhando. Estamos vendo a escrita de um luto? Quer dizer, de um trabalho com a memória do perdido? A um só tempo, menos e mais que isso. Ele faz alguma coisa que se assemelha, simultaneamente, a um trabalho dos adultos e um trabalho de brincadeira. Depois, em outro poema, há uma conversa com a mãe que diz o seguinte:

*Oi mãe
encontrei os brinquedos
os mesmos brinquedos
de antigamente
estão todos aqui
posso levar comigo
ou é melhor deixar
com os fantasmas?*¹⁸

Chama-se “Luís Alberto de Cuenca e seus amigos”. É como um comentário ao primeiro poema do livro, que já citei. Ao mesmo tempo, uma espécie de redução do poema “El cuarto oscuro”, de Cuenca, o mesmo citado no título. Cito o poema que serve de referência ao de Gandolfi, deixando apenas a parte que corresponde à estrofe citada:

*No sonho a tua mãe (era tua mãe,
com aquele camisa azul-celeste
e os olhos vazios?), na casa
dos teus avós, vaga pelas sombras
daquele corredor que te dava medo
– um medo irresistível, insuportável –
e para por um momento em frente ao quarto
escuro onde tu procuras brinquedos
em lúgubres armários, e lhe dizes:
“Mamãe, eu os encontrei, estão aqui!
Você não os deu a ninguém, são os mesmos
que eu tinha naquela época! Não os vê? O que faço*

17 Idem, p. 14.

18 Idem, p. 97.

*com eles? Eu os levo? Deixo
para os fantasmas? Diga, mãezinha,
posso levá-los comigo?”¹⁹*

Vê-se que o que está em jogo é, de novo, uma condensação: de seu próprio livro, do de Defoe (*Robinson Crusoé*), do texto de Cuenca, do fantasma da mãe, do problema do que fazer com as coleções, e assim por diante. Sem contar no que está entre Defoe e o poeta: o fantasma de Drummond, com o poema “Infância”, que é citado mais de uma vez no livro de Gandolfi, e no qual o poeta mineiro dizia, em tom memorialístico, “eu não sabia que minha história / era mais bonita que a de Robinson Crusoé”.²⁰

Mas vamos ao fantasma da mãe no poema de Gandolfi. A interrogação do filho começa com muita simplicidade: “oi mãe”. Em que tempo estamos quando lemos isso? No do poeta adulto ou criança? A supressão da história que Cuenca conta no poema original reforça essa confusão. Aqui estamos no tempo do brinquedo e da brincadeira, e do lugar que ocupam entre adultos e crianças.

O brinquedo e a brincadeira não são, nem fazem a mesma coisa. As suas operações são opostas. O brinquedo retira a seriedade daquilo que imita: uma arma de água, uma boneca de pano e uma casa em miniatura não podem matar, chorar ou abrigar seres humanos. O brinquedo imita as formas e altera os efeitos. A brincadeira, por outro lado, confere seriedade àquilo que imita: o faz-de-conta de uma pequena loja improvisada com tendas, de uma sala de aula armada às pressas na calçada ou do jogo de polícia e ladrão entre as crianças têm em comum o fato de que a seriedade e a sobriedade são o círculo mágico que reproduz os efeitos, mesmo lá onde a forma não pode ser copiada (qualquer pedra pode se transformar em um frasco de perfume,

19 Tradução minha. No original: “En el sueño tu madre (¿era tu madre, / con aquel camisón azul celeste / y los ojos vacíos?), en la casa / de tus abuelos, vaga por las sombras / de aquel pasillo que te daba miedo / – un miedo irresistible, insoportable – / y se para un momento frente al cuarto / oscuro donde tú buscas juguetes / en lóbregos armarios, y le dices: / ¡Mamá, los he encontrado, están aquí! / ¡No se los diste a nadie, son los mismos / que tuve entonces! ¿No los ves? ¿Qué hago / con ellos? ¿Me los llevo? ¿Se los dejo / a los fantasmas? Dime, mamaita, / ¿me los puedo llevar?”. O restante do poema, que corresponde à segunda estrofe de Gandolfi citada mais adiante, diz: “E uma voz doce / te responde: ‘São teus, meu filho, / mas não existem na tua realidade. / Olha bem para eles. São feitos / de nada: dissolvem-se nas tuas mãos. / Como eu, minha vida, como eu’”. No original: “Y una voz dulce / te responde: ‘Son tuyos, hijo mío, / pero no existen en tu realidad. / Fíjate bien en ellos. Están hechos / de nada: se disuelven en tus manos. / Como yo, vida mía, como yo’”. CUENCA, Luís Alberto de. “El cuarto oscuro” In: *La vida em Llamas* (1996-2005). Madrid: Visor, 2006.

20 ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 13.

apagador de lousa ou taça de vinho nas mãos de quem brinca – e na ausência de pedra ou coisa do tipo, essas coisas podem ser imaginadas). O brinquedo pode ser objeto da brincadeira, mas não precisa dela; a brincadeira funciona perfeitamente sem objetos.

Por isso, diz Walter Benjamin, o brinquedo se afasta da brincadeira viva quando se baseia em uma reprodução mimética do real:

Hoje podemos ter a esperança de superar o erro básico segundo o qual o conteúdo ideacional do brinquedo determina a brincadeira da criança, quando na realidade é o contrário que se verifica. A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou policial. Conhecemos bem alguns instrumentos de brincar, extremamente arcaicos e alheios a qualquer máscara ideacional (apesar de terem sido na origem, presumivelmente, de caráter ritual): bola, arco, roda de penas, papagaio - verdadeiros brinquedos, “tanto mais verdadeiros quanto menos dizem aos adultos”. Pois quanto mais atraentes são os brinquedos, no sentido usual, mais se afastam dos instrumentos de brincar; quanto mais eles imitam, mais longe eles estão da brincadeira viva.²¹

Quando nos tornamos adultos, nos tornamos sérios. Quando isso acontece, os brinquedos e as brincadeiras não estabelecem mais uma distância com o mundo prático, mas se integram a ele. Todas as atividades humanas são, portanto, brincadeiras, e seus objetos são brinquedos – é o que chamamos de hábito. O hábito e os objetos habituais são brincadeiras e brinquedos em grau zero. “Formas petrificadas e irreconhecíveis de nossa primeira felicidade, de nosso primeiro terror”, nos disse Benjamin, “eis o que são os hábitos.”²²

Para Benjamin, a brincadeira é uma repetição transformadora: a criança repete gestos e situações, através da mimesis (como, aliás, no Aristóteles da *Poética*), mas sempre introduzindo deslocamentos criativos, instaurando regras novas enquanto cumpre as velhas. Já o brinquedo é apenas o objeto material, que não explica por si a força formadora da brincadeira. O essencial é a atividade lúdica, no movimento mimético, em que a criança recria o sempre igual na repetição de seu pedido insistente: “mais uma vez!”

21 BENJAMIN, Walter. *Op. cit.* p. 247

22 Idem, p. 253.

A propósito de brinquedos e brincadeiras, podemos dizer que o que Gandolfi faz é brincar com os brinquedos dos outros. Como acontece com o poema de Luis Alberto de Cuenca, que é um brinquedo nas suas mãos. Mimetizando-o, faz com que o poema difira de si mesmo. É a brincadeira que está em destaque. O poema do espanhol, que fala de um sonho com sua mãe e seus brinquedos, é traduzido e reduzido no de Gandolfi. A primeira estrofe, com a interrogação do filho, já citamos. A segunda, com a resposta da mãe, é a seguinte:

*Sim são os teus brinquedos
os mesmos brinquedos
de antigamente
mas é melhor
eles ficarem onde estão
caso contrário vão acabar
se desmanchando na tua mão
da mesma forma que eu meu filho*²³

De maneira semelhante ao que acontece nos poemas de Mariana Godoy, este poema de Gandolfi recorre àquela repetição de que fala Benjamin, mas de maneira a alterar o repetido. A mimesis não faz retornar o sempre-igual, mas recria o mesmo sob a forma de uma destruição criativa.

E como Gandolfi brinca com os poemas dos outros e com sua memória, não são apenas os “seus” fantasmas que ameaçam se desmanchar, como também a própria literatura. Presente e passado pessoal e literário se apresentam nos poemas como, ao mesmo tempo, um legado e um naufrágio. Objeto do trabalho da brincadeira, do trabalho de luto e do trabalho literário. A literatura que se mistura às suas memórias não se preserva, tampouco se apaga: submete-se a essa estranha redução nas mãos de Gandolfi.

Essa é sua maneira de estar com os mortos. Quando reclama “todos” os amigos na epígrafe, “todos” engloba o outro da literatura. Isso significa que esses poemas se fazem com o que não é poema. Mas também, porque essa é uma escrita autobiográfica, que o passado se faz com o que não passou. O indivíduo, com o que não é ele. A vida, com o que não é vivo.

Essa diferença, esse traço incomum de cada ser, em justaposição à capacidade de perceber semelhanças (mas não igualdades) é o que funda a possibilidade de uma amizade. Os amigos são amigos porque são diferentes, mas

23 GANDOLFI, Leonardo. *Op. cit.* p. 97.

reconhecem pontos de semelhança. E brigam. Brincam que brigam. Se ferem. Choram. Se compreendem e não se compreendem. Estão vivos, estão mortos. E se sujam uns com os outros. E depois participam da rememoração – como sujeitos, como objetos, como matéria e personagens das brincadeiras da memória.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *O fazendeiro do ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem* - Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin”. In: BENJAMIN, Walter. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. pp. 155-204
- CUENCA, Luís Alberto de. “El cuarto oscuro” In: *La vida em Llamas* (1996-2005). Madrid: Visor, 2006.
- FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- GANDOLFI, Leonardo. *Robinson Crusoe e seus amigos*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- GODOY, Mariana. *Holograma*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2023.
- GULLAR, Ferreira. “Augusto dos Anjos ou vida e morte nordestina”. In: ANJOS, Augusto dos. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, pp. 15-74.
- POUND, Ezra. *O ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2006.